

الحضارة العربية وأثرها في الموسيقى الغربية



د. إيناس موسى دياب (*)

مقدمة:

كان للحضارة العربية تأثيرها القوي في العصور الوسطى نظرا لان الحضارة العربية قد وصلت إلى درجة عالية جدا من التقدم والرفي ، وكانت أوروبا في ذلك الوقت لا تساوي بجوارها شيئا ، وقد حدث الاتصال بين الحضارة العربية والحضارة الغربية في الأماكن الثلاث الآتية :

- ١ . الفتح العربي للأندلس عام ٧١١ م .
- ٢ . فتح جزيرة صقلية بجنوب ايطاليا عام ٨٢٧ م .
- ٣ . الحروب الصليبية التي شنتها البلاد الغربية على البلاد العربية ما بين القرنين الحادي عشر والثالث عشر الميلاديين.

وقد كان لانتقال آلة العود إلى أوروبا اكبر الأثر حيث أنها ظلت الآلة الموسيقية الأساسية في الحياة الموسيقية الأوروبية سواء لمصاحبة الغناء أو عزف المقطوعات الموسيقية لمدة تزيد على ٤٠٠ عام.

(*) مدرس بكلية التربية النوعية ، قسم التربية الموسيقية ، جامعة الإسكندرية .

كما كان لظهور الشعراء المغنيين المتجولين التروبادور (Troubadour) بجنوب فرنسا والذين كانوا يحاكون ما كان يحدث في البلاط العربي في الأندلس ، كان لذلك اكبر الأثر في إنعاش الحياة الموسيقية الأوروبية .

وبضاف إلى ذلك انتقال باقي الآلات الموسيقية العربية إلى أوروبا وتطور صناعتها ومساهمتها في قيام حضارة موسيقية أوروبية متقدمة.

كما أفاد الأوروبيين في تلك الفترة من الأبحاث الموسيقية الرفيعة المستوى التي قام بها كبار العلماء العرب من أمثال (الكندي والفارابي وأبن سينا) وذلك من خلال التراجم التي قدمت لأعمال هؤلاء العلماء.

وفيما يلي سوف استعرض تفصيلي لبيان أثر الحضارة العربية على الموسيقى الغربية .

عصر الأندلس

(١٣٨ هـ / ٧٥٦ م - ٤٢٢ هـ / ١٠٣١ م)

انبثق فجر المدنية في بلاد الأندلس عندما فتحها بنو أمية ، و سطر العرب لها على صفحات التاريخ آيات من مجد كانت مضرب الأمثال ، وظلت عندئذ تقيد بنورها على أوروبا التي لم تكن بعد قد أفادت من سباتها العميق ، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطناً لأساطين العلماء

كما كانت اشبيلية أعظم مركز للموسيقى والشعر وصناعة الآلات الموسيقية .

قال ابن خلدون " حينما كان يموت عالم في اشبيلية ويراد أن تباع كتبه بثمن عظيم ترسل إلى قرطبة ، وإن مات موسيقي في عاصمة الأندلس كانوا يرسلون آلاته الموسيقية ومخطوطاته إلى اشبيلية التي نمت فيها الموسيقى وولع بها أهلها أشد الوله " .

هذا وكان اهتمام خلفاء الأندلس بالثقافة عظيما ، وكلفهم بالعلوم شديدا حتى إن الحكم الثاني جمع في عهد خلافته من البلاد العربية ما يربى على أربعمئة ألف مجلد ، ولقد كانت الموسيقى في طليعة هذه العلوم والفنون التي عنى بها خلفاء الأندلس ، قسمت وذاع انتشارها ولم تعد مقصورة على فئة خاصة بل غدت ثقافة عامة يشترك فيها جميع طبقات الشعب . (٢٦ - ٧٢)^(١)

ونقل العرب إلى الأندلس كل ما سبق لهم معرفته من الآلات الموسيقية ثم افقتنوا فيها وزادوا عليها ، فأصبح لديهم منها عدد جم ، فاستعملت الأندلس من الآلات الوترية :

العود القديم ذا الأوتار الأربعة ، والعود الكامل ذو الأوتار الخمسة ، والسهرود وهو نوع من العود ، والنزهة وهي نوع يشبه القنتون ، والرباب ،

^(١) يقصد الباحث بالرقم الأول بين قوسين برقم المرجع ، أما الرقم الثاني فيحدد رقم الصفحة في ذات المرجع

والكمنجة ، والطنبور ، والقيثارة ، والكلرة ، والقانون ، والشقرة أو المشقر (وهو الحلقة الأولى لآلة البيانو) .

ومن آلات النفخ : المزمار ، والصور ناي ، والبراع ، والزمارة ، والقصبة ، والمقرونة ، والموصول ، والصفارة .

ومن الآلات النحاسية : الشبابة ، والبيق ، والنفير . ومن آلات النقر : الدفوف ، والغربال والبنادير والصنوج ، والكاسات ، والصفاقات ، والقضيب ، والنقارة ، والقصعة ، والطبول .

ولم يكن افتتان العرب في الأندلس مقصورا في الموسيقى على آلاتها ، بل افتتنوا في التأليف الموسيقي وأنواعه ، وسايروا بها ارتقاءهم في مدارج المدينة فاستحدثوا الجديد فيها . من ذلك " النوبة " وهي أهم أنواع التأليف في الأندلس ، وكانت تؤلف أولا من أربع قطع يتناوب فيها الموسيقى والغناء ولكل منها اسم خاص ، ثم صارت فيما بعد خمسا .

وكذلك ابتدعوا الزجل والموشحات خدمة للموسيقى واستجابة لدواعي حاجتها إلى أنواق مبتكرة . (٢٦ - ٧٣)

وليس عندنا من ريب في أن الموسيقى هي الينبوع الصافي الذي انبثقت منه تلك الألوان الحديثة من التأليف الشعري التي كانت في طليعتها الموشحات ، فإنه ما كادت الموسيقى تمد رواقها وتوسع نطاقها في تلك البلاد الخضراء حتى احتاج الناس إلى أوزان تعبر تعبيرا جديدا عما تنشده

الموسيقى، أوزان يتحلل فيها الفنان من تلك البحور المحدودة والقوافي الضيقة المحدودة التي درج عليها الشعر وشب وترعرع ، وظل قرونا وأحقابا لا يتغير إلا من حيث الفكرة أو الأسلوب ، وبقي مغلولاً في تلك الأصناف والأوزان والقوافي .

ولعل الفضل في هذا التجديد والابتكار راجع إلى طموح الأعلام العباقرة من الموسيقيين وعلى رأسهم زرياب ، فقد تطلب فنهـم الثواب فضاء واسعاً من الحرية ومجالاً فسيحاً من التقدم المطرد ، ومجاعة ذلك كانت تستدعي بطبيعتها أن تخلق ضروباً جديدة من الفن الشعري وفي مقدمتها الموشحات .

وانتقلت هذه الأنواع إلى بلاد المغرب في شمال إفريقيا وإلى مصر فبلاد العرب .

وظلت الأندلس زهرة أوروبا اليافعة طوال خمسة قرون تنشر عليها أريجاً من كل علم وفن. (٢٦- ٧٤)

وأرسلت أوروبا إلى جامعات الأندلس بالبعوث لارتشاف العلوم العربية ودراستها على أئمة العرب وأساطين علمائها ، وكان أكثر الكتب ذيوها في الدراسة كتب " الفارابي وابن سينا وابن رشد " التي ترجمت جمعها إلى اللاتينية ، وانتشرت في جميع بلاد أوروبا ، وكانت الموسيقى أولى هذه العلوم والفنون التي وفدت البعث لدراستها وترجمة كتبها فيما بعد .

وبعد سقوط الأندلس ظل ملوكه المسيحيون محتفظين في قصورهم بالموسيقين من العرب كما كانوا يدعونهم والراقصات في أعيادهم وأفراحهم ، حتى أن بعض الشعراء الأسبان كتب الكثير من الأغاني العربية لهؤلاء الموسيقين والراقصات العربيات .

وانتشرت في جميع الممالك الأوروبية ولا سيما البلاد الجنوبية منها آلات الموسيقى العربية وكثير من هذه الآلات انتقل إليها بأسمائه التي تنم عن اشتقاقها من أصل عربي مثل : العود (Lute) والجيتار (Guitar) والنقارة (Nakaer) والدف (Adufe) والصنوج (Sonajas) والرباب (Rubec) أو (Rubebe) والنغير (Anafil) والطبل (Tabel) والقرن (Horn) أو (Corn) الخ ..

ومعلوم أن الآلات الموسيقية لا تنتقل إلا ومعها موسيقاها ، وهذا هو الواقع فإن أوروبا ظلت تحت غزو الموسيقى العربية وآلاتها وعلومها وفنونها قرونا طويلة حتى بعد عصر النهضة ، كما يرجع إلى العرب أيضا فضل نقل الآلات للوترية ذات القوس إلى أوروبا ، فقد انتقلت الرباب العربية من الأندلس إلى أوروبا وبخاصة إلى البلاد الجنوبية منها ، وعرفت أوروبا لأول مرة الآلات الوترية ذات القوس في حوالي القرن الحادي عشر ، وهنا بداية ظهور آلة الكمان (الفيولينة) وصنع الطليان نفس هذه الآلة وسموها ربيبة أو ربيكة (Rubeca) وظهر في هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة الرباب .

وانتشرت تلك الآلة فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر وأخذ التغيير يتناولها شيئا فشيئا وتطورت في منتصف القرن السابع عشر وأطلق عليها اسم فيولينه وتلك هي المعروفة لدينا باسم آلة الكمان أو الكمنجة . (٢٦ - ٧٤)

كذلك ظلت أوروبا حتى القرن الثامن عشر تستعمل التدوين الآلي على شكل جدولي (تبلا تور) وهو تدوين يبين مواضع عقق الأصابع على الأوتار وكيفية العزف ، وقد أخذت هذا النوع من التدوين عن العرب أيضا .

زرياب

هو رمز حضارتي المشرق والمغرب ، وحامل لواء الغناء العربي لدولة بني العباس في بغداد وبني أمية في قرطبة ، ولم نعلم أن أحدا أتيج له أن يشهد الخلافتين ويغني في البلاطين على مثل ما أتيج لزرياب ، ومن هنا تبدو لنا نواحي تفرده وجوانب عظمته ، فقد يسرت له الأقدار أن يتلمذ على يد أعظم شخصية موسيقية في ملك الرشيد ببغداد ، ثم تكرر له الأقدار نفسها فتتيح له مغادرة بغداد إلى جنة العرب الجديدة في بلاد الأندلس ، فإذا به يوازن ويقارن ويطلع على ألوان الجمال الغربي فيضيفها إلى ثقافته العربية الفارسية الممزوجة بعبقريته الفردية .

وزرياب هو " أبو الحسن على بن نافع " مولى المهدي العباسي ، ولقب بزرياب بسبب سواد لونه مع فصاحة لسانه وحلو شمائله وحسن صوته تشبيها له بطائر أسود حسن التغريد يقال له " الزرياب " .

نشأ هذا العبقري الفذ تلميذا لإسحق الموصلي ببغداد فحفظ عنه أساليب الغناء وأسرار التلحين ، وقد تقانى في تجويد صناعته بما حبته به الأقدار من قوة وحفظ ، وجودة ذاكرة وجمال صوت في غزارة مادة وسعة موهبة وسلامة ذوق حتى فاق أستاذه ، ولم يعرف المشرق أحدا يسامي إسحق في بدو ولا حضر إلا أن يكون زرياب ، وزرياب لا غير .

واضطر زرياب للرحيل مع أهله من بغداد ليكون بمنأى عن المكيدة والحسد ، ورحل عن المشرق ليضيء في المغرب ، وحرمت من صوته بغداد، فكان بلبلا في قرطبة ، بل كان أعلى نجما وأضاء في سماء الأندلس حيث أصبح فيها رئيسا للمغنين وشيخا للعوادين وإماما للموسيقيين والمخترعين في صناعة العود.

ولم تقف مواهب زرياب عند إجادة الغناء والمهارة في العزف بل تخطت ذلك إلى تحسين صناعة آلة العود ، فهو الذي أضاف عمليا الوتر الخامس في آلة العود . (٢١ - ١٠٨)

ووضعه تحت المثلث وفوق المثلث ، وأطلق عليه (الزير الثاني) .
كما استحدث زرياب مضربا (ريشة) للعود من قوائم النسر ، بدلا من المضرب الذي كان يصنع من الخشب .
ومن مآثر زرياب على الموسيقى أن هيا لنفسه فيها مدرسة خاصة وطريقة مستحدثة في التعليم ، وكان يمتحن أصوات تلاميذه قبل البدء في تعليمهم .

ومات زرياب وله العدد الجم من تلاميذ مدرسته ، كما خلف ميراثا فنيا بلغ على ما يحدثنا به المؤرخون عشرة آلاف من الأصوات ، لم يقتصر ذبوعها على بلاد الأندلس ، بل عمت جميع الأقطار الإسلامية ، وقد أنجب ثمانية من الأبناء وبنيتين ، وقد تعلم جميعهم الغناء ومهروا فيه .

وهكذا استطاع زرياب أن يشق لنفسه الطريق إلى المجد وان يحقق من علو الشأن في الغرب مكانة كبيرة .

" التروبادور والتروفير " (١ - ١٧)

كانت أغاني التروبادور والتروفير في الواقع نقطة التحول في تاريخ الموسيقى والغناء في أوروبا ، فقد تطورت عنها الأغاني الدنيوية التي أصبحت فيما بعد من أهم مقومات البعث الموسيقي في عصر النهضة في أوروبا ، وظهر فن وأغاني التروبادور فجأة دون أن يكون له أية مقدمات أو تمهيد ، ولقد أطلق هذا الاسم " تروبادور " على طائفة غالبيتها من النبلاء وأبناء الأسر الكريمة الذين خصصوا معظم وقتهم للشعر والغناء .

ونشأت هذه الحركة حوالي عام ١١٠٠ في جنوب فرنسا ، ثم امتد أثرها في النصف الثاني من القرن الثاني عشر إلى شمال فرنسا حيث تغر اسمهم من التروبادور إلى " التروفير " ومن ثم انتقلت الحركة إلى ألمانيا حيث عرف أفرادها باسم " المنيسنجر " .

ومن المتفق عليه أن " وليم كونت بواتييه " هو أول الشعراء المغنيين ، وتدل كل الشواهد على أنه ونبلاء فرنسا حاولوا تقليد ما يحدث في الأندلس من

أهتمام الأمراء والحكام العرب بالشعر والموسيقى ، فكان الحاكم أو الأمير العربي يقرض الشعر لينشده المغنون في حفلات السمر .

وفي حركة التروبادور نجد الشاعر النبيل يكتب الشعر ويغنيه تابعه للمعروف باسم الجونجلير (Jongleur) .

ويلاحظ أن أشعار التروبادور فيها الشيء الكبير من خصائص الشعر الأندلسي كالفنية وأنواع الغزل ، والمدح ، والهجاء ، وهي الألوان التي كانت تسود الشعر الأندلسي ، بل إن كلمة تروبادور نفسها هي تحريف كلمة " طريب " .

ونعود الى ولیم كونت بواتييه Poitier (١٠٨٧ - ١١٢٧ م) المتفق عليه في جميع المراجع المعروفة على انه أول الشعراء المغنيين التروبادور ونلاحظ لأول وهلة ما يلي :

١. أن اعماله لاتدل بأية حال من الأحوال انها باكورة في جديد ، وتدل على أنه نسج على منوال قوم آخرين سبقوه في هذا الفن .
٢. أن ولیم بواتييه كان ملما باللغة العربية .
٣. من الثابت أن ولیم كونت بواتييه لم يكن يجهل شيئا عن بلاد الإسلام سواء في المشرق ، أم في الأندلس . (١ - ١٧)

٤. اشترك ولیم كونت بواتييه في الفترة من ١١٠١ - ١١٠٢ م في حملة صليبية وأقام في الشام فترة من الزمن .

٥. اشترك مع الملك الفونس المحارب في معركة كتندة سنة ١١٢٠ م ، وهذا دليل على إقامته فترة في أسبانيا .

٦. في الأرجال الأندلسية ، عندما يخاطب المحب محبوبته يطلق عليها بصفة عامة " سيدي ومولاي " أي في صيغة المذكر لا في صيغة المؤنث ، ونجد نفس الوضع في أشعار التروبادور .

من كل هذا يتضح أن ولیم كونت بواتييه كان على صلة وثيقة بالعرب في المشرق وفي الأندلس على السواء ، وأن أسلوبه في أغانيه يدل بوضوح - ونظرا لأسلوبها الناجح أنها لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون باكورة أسلوب فني جديد. (١ - ١٧)

وقد قامت طائفة كبيرة من المستشرقين والباحثين بتقصي الحقائق التاريخية نذكر منهم بصفة خاصة (ريبيرا - Ribera) و (هاريمان - Harimann) و (لاخمان - Lachmann) و (بروفنسال - Provençal) و (كلوت - Clot -

و) بالنشا - Palencia) و (دوزي - Dozy) و (ايكير - Ecker)

و) غوميس - Gomez) و (نيكل - Nukl) ، (فارمر - Farmer)

و (هونكا - Hunke)

ولكل من هؤلاء وغيرهم بحوث صادقة أوردوا فيها كثير من فنون الموسيقى والشعر الغنائي في كل من فرنسا وألمانيا وإيطاليا والأراضي

للرواطية والبرتغال وأسبانيا في مقارنة وموازنة بين تلك الفنون ومثيلاتها من التراث العربي مستشهدين في ذلك على أنها كانت انعكاسه لما احتوته الأندلس والحضارة العربية من هذه الألوان المبتكرة .

وقد اثبت هؤلاء الباحثون أن بعض قوالب القصائد المسماة (La Ballade) والأغاني العطفية (La chanson courtoise) وغيرها من قصائد شعر التروبادور تتألف من أنماط وأجزاء تشبه إلى حد كبير ما في ترتيبها أنماط الموشحات وأجزائها حيث تتعدد فيها الأوزان والقوافي ، كما قرروا أيضا أن نظم شعراء التروبادور والمنيسنجر كان يعتمد في الأهم على الموسيقى والغناء الشعري كالشأن في الموشحات وبعض ألوان الأغنيات العربية.

بل أن بعض هؤلاء المستشرقون ليقرر ان لفظ (تروبادور) ما هو الا تركيب من الكلمتين العربيتين (دور طرب) قدمت فيه الصفة على الموصوف .
(٢٠ - ٤٢)

آلة العود

آلة العود في العصر الجاهلي:

قد اتضح من الدراسات السالفة عدم إمكانية الاعتماد على كتابات المؤرخين وحدها للوقوف على الحقبة الزمنية التي عرف فيها العود بوجه عام، فإبنا سوف نجد من العسير كذلك تحديد زمن معرفة العرب للعود في الجاهلية.

فقد تضاربت الأقوال حول معرفة العرب للعود في الجاهلية، إذ ذهب البعض إلى أنه لم يعرف عندهم إلا في القرن الثاني للهجرة، ولم يرد في الشعر الجاهلي أي إشارة توضح معرفتهم للعود.

ويرى البعض الآخر، أنهم قد عرفوه في الجاهلية خلا أسفارهم لمصر والشام وفارس الصين.

وأكد "فارمر" مستشهداً بما جاء عند الفارابي- أن العرب قد عرفوا العود في الجاهلية، وكانوا يطلقون عليه عدة أسماء (المزهر- الكرّان- البربط- الموتّر- العود) (٢٧- ٢٥).

كما عرف العرب في الجاهلية نوعاً من فصيلة العود ذي الرقبة الطويلة يسمى (الطنبور البغدادي) أو (الطنبور الميزاني)، وقد ثبت فوق هذه الآلة وتران، وكان يضبط الوتر الثاني في الطنبور على جواب نغمة الوتر الأول (١٨- ٤٤).

ويؤكد العديد من المؤرخين أن الموسيقى العربية قد بدأت في الازدهار منذ القرن الثاني للهجرة، وأن المسلمين قد عرفوا العود المصري في صدر الدعوة عن طريق (سيرين) التي كانت إحدى قيان "حسان بن ثابت" ويرجع إلى "سانب خاتر" دخول العود الفارسي إلى المدينة المنورة (يثرب) (١٧- ١٦٨).

وقد ازدهرت الموسيقى في كنف الأمويين، وبشكل خاص آلة العود، التي كان يجيد العزف عليها الخليفة الأموي (الوليد بن يزيد) وكذا في عهد

* هو شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم

** هو أبو جعفر سائب بن يسار، ملحنًا ومغنيًا، فارسي الأصل.

للعباسيين، إذ كان (إبراهيم بن المهدي بن المنصور)***. من أبرع الضاربين على آلة العود (١٧ - ١٦٨)

ونستخلص من ذلك أن العرب لم تكن معرفتهم لآلة العود معرفة سطحية، بل كانت معرفة كاملة، محيطية بأنواعه ونغماته، ولعل دراسات العرب- سواء كانت نظرية أو عملية- خير دليل على عنايتهم بهذه الآلة، فنجد دراستهم النظرية تتمثل في أبحاث الفلاسفة (الكندي- الفارابي- ابن سينا).

وتطورت مدرسة الكندي على يد "الفارابي" الذي كان يجيد العزف على آلة للعود إجادة مكنته من تقسيم (دساتين آلة العود) وشرحها شرحاً تفصيلياً.

ولقد عنى بوضع العديد من النظريات في علم الموسيقى بعمامة والعود بخاصة، يتضح ذلك جلياً في كتابة (الموسيقى)، إذ قام فيه بإحصاء النغمات الطبيعية في آلة العود، وألقى الضوء على الجمع المستعمل في العود ذي الأربعة أوتار، والأبعاد الحادثة في العود ومناسبتها، وعدد النغم والقوى في (دساتين العود)، وتعرض إلى طرق العزف على هذه الآلة محلاً ومفصلاً للمقامات، ثم نزع بعد ذلك إلى عقد بعض الدراسات المقارنة بين نغمات آلة العود ونغمات (المزامير السرنائي، الرباب).

وقد أضاف الفارابي عدة إضافات منها، الزيادات التي أضافها على السلم الموسيقي، كما اتبع نفس المبدأ الذي حدد به دساتين المجنب المقابلة لها بين المطلق والسبابة على ١٤٥ و ١٦٨ سنت.

*** هو إبراهيم بن الخليفة للمهدي العباسي، توفي نحو عام ٢٢٤هـ / ٢٣٩م.

فكانت نتيجة ذلك أنه أصبح هناك ثلاثة دساتين من نوع المجنب تعرف بأسماء (قديم مارس وزلزل)، بينما أهمل الدستان الذي كان على ١١٤ سنت. (٢٩ - ٣٨٧)

وقد عني كذلك ابن سينا بدراسة آلة العود وتاريخه، وخص له موضع في كتابيه (الشفاء والنجاة)، وقد استعمل ابن سينا العود ذا الأربعة أوتار، ولعدم حصوله على الجمع التام (أي ديوانين كاملين)، فقد أضاف- نظرياً- وتراً خامساً، حتى يصل إلى الديوانين الكاملين، وهذا ما سبقه إليه الكندي وأسماه الزير الثاني، وكذا الفارابي الذي أسماه الحاد، وقد اتفق ابن سينا معه في هذه التسمية وأسماء أيضاً الحاد.

وقد عالج ابن سينا موضع الدساتين، وهي مواضع عقق الأصابع على الأوتار بطريقة رياضية دقيقة، فهو يعين لكل وتر من أوتار آلة العود سبعة مواضع للعقق، وبإضافة صوت مطلق الوتر يكون مجموع ما يصدر من الوتر الواحد ثماني نغمات مختلفة.

وإذا انتقلنا من أبحاث الفلاسفة إلى الأبحاث العملية، أي الضاربين على آلة العود، فسوف نجد (منصور زلزل- اسحاق الموصلي، زرياب)، الذين يرد إليهم كل الفضل في تأصيل هذه الآلة، ووضع القواعد العملية لتسويتها، والضرب عليها، ذلك فضلاً عن إسهاماتهم في تطويرها.

وإذا ما انتقلنا من المشرق إلى المغرب، سنجد (زرياب) وهو حامل لواء الغناء العربي لدولة بني أمية وبني العباس في قرطبة، ذلك فضلاً عن كونه من

أمهر الضاربين على آلة العود في عصره، لدرجة أنه فاق أستاذه إسحاق الموصلي الذي تتلمذ على يديه.

ولم تقف مواهب زرياب عند إجادة الغناء والمهارة في العزف بل تخطت ذلك إلى تحسين صناعة آلة العود، فهو الذي أضاف عملياً الوتر الخامس في آلة العود، ووضعه تحت المثلث وفوق المثني، وأطلق عليه (الزير الثاني).

كما استحدث زرياب مضرباً (ريشة) للعود من قوادم النسر، بدلاً من المضرب الذي كان يصنع من الخشب.

وزرياب هو الذي جعل آلة العود من الآلات الأساسية في الموسيقى الأوروبية حتى عصر النهضة (١٣-١٠٤).

انتقال آلة العود إلى أوروبا:

انتقلت آلة العود إلى أوروبا عقب انتقالها إلى أسبانيا في أوائل القرن الثامن الميلادي، وفتح العرب لجزيرة صقلية (٢١٢هـ / ٨٢٧ م).

وكذلك كان للحروب الصليبية أثراً كبيراً في تعرف أوروبا عليها، بجانب المراكز التجارية الهامة بين الشرق والغرب، كالبنديقية والأندلس، ويعترف مؤرخي الموسيقى الأوروبيين بأن آلة العود قد انتقلت إليهم عن طريق العرب، وهناك مخطوطة في القرن التاسع عشر، صور فيها الملك داوود وهو يعزف على آلة مماثلة بها ثلاثة أوتار، وقد ازدهرت آلة العود ذي الرقبة القصيرة في أوروبا منذ القرن العاشر، ودل على ذلك الصور والمخطوطات الألمانية

فكر وإبداع

المحفوفة بمكتبة شتوتجارت القومية التي كانت تحتوي على صور مختلفة لهذه الآلة.

وقد استخدمت آلة العود في القرون الوسطى بشكل ملحوظ ومنتشر، واعتبره (التروبادور) كآلة أساسية.

وفي القرن الرابع عشر، ثبت شكل العود في صورة أصغر مما كانت عليه في العصور الوسطى، إذ كان يبدو في صورة متعددة، وكان العود يتميز في تلك الأونة (في القرن الرابع عشر) بأنه يميل إلى الاستدارة إذا ما قورن بالعود الأحدث عهداً، وكانت له أربع أوتار ويعزف عليه بالطريقة الشرقية، أي بواسطة ريشة، وكانت تصنع غالباً من اللدائن أو من أجنحة النسور أو الصقور.

والجدير بالذكر، أن أوروبا قد عرفت العود بنوعية (العود ذو الرقبة القصيرة والعود ذو الرقبة الطويلة).

وفي منتصف القرن الرابع عشر، زاد عدد الأوتار، وأصبحت ثنائية، وكانت تسوى على مسافة الرابعة والثالثة الكبيرة.

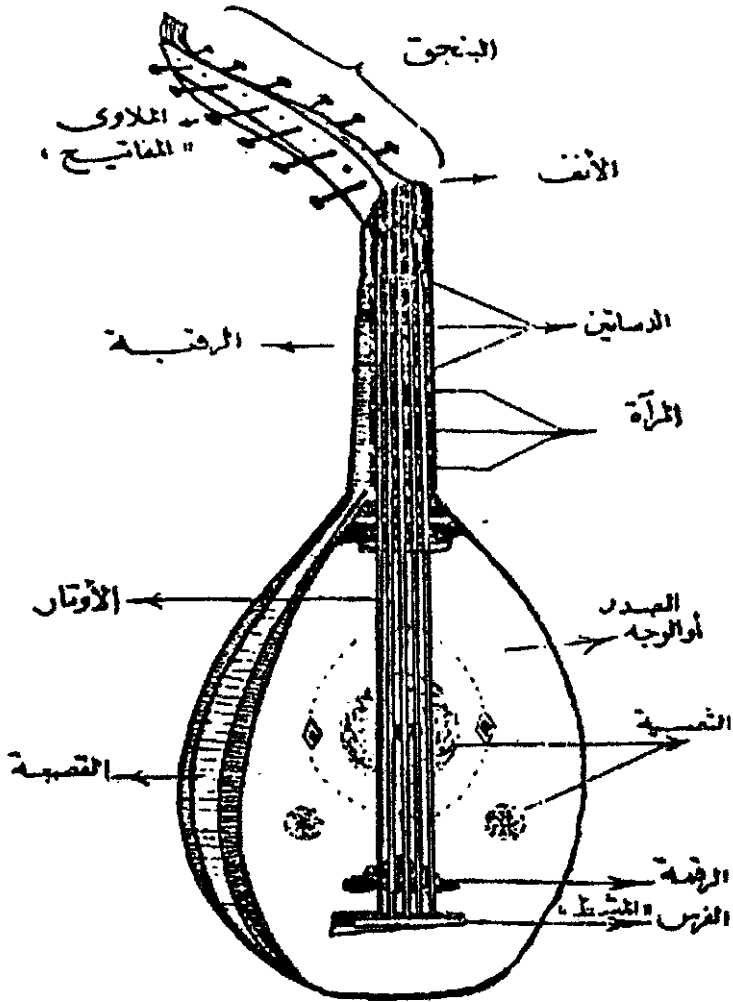
وفي مطلع القرن الخامس عشر، أضيف الوتر الخامس الحاد، وكان يسوى على مسافة الرابعة كذلك، وفي النصف الأخير من ذلك القرن طرأت على طريقة عزف العود عدة تطورات، أهمها طريقة النبر، أي العزف بالأصابع على الأوتار بدلاً من الريشة.

وفي العقد الأخير من القرن الخامس عشر، تطورت آلة العود وظهرت منها أشكالاً عدة مغيرة إلى حد ما في الشكل والترتيب الأوتار وأصواتها من حيث الحدة عن سابقتها (أي آلة العود العربي)، منها آلة التيوربا Theorbo، وعود آخر نورقبتين هو امتداد لآلة التيوربا، وأشكالاً أخرى ذات رقبة عريضة، وبلغ عدد أوتارها ثمانية أوتار ثنائية، وستة أوتار إضافية، خارج الرقبة، وتميزت أصواتها بالغلظة.

ثم ظهرت بعد ذلك آلات العود الأسبانيولية المختلفة الأحجام (آلة الماندولا، والماندولين).

ولا ريب أن دراسة الأوروبيين لآلة العود العربي قد أفادتهم سواء في ظهور العديد من الآلات الوترية السابقة الذكر، أو في علم التدوين الموسيقي الذي نقلوه عن العرب إذ كانت آلة العود بمثابة نقطة الارتكاز للنهضة الموسيقية منذ عام ١٤٠٠ إلى ١٦٠٠م، إذا اعتمدت عليها في معظم القوالب الموسيقية الأوروبية، وكذا في ضروب الصياغة اللحنية كالبوليفونية والهارمونية^(١٢-٥٤).

آلة العود وأجزائها



التدوين الجدولي

عندما زاد الاهتمام بالعود Lute آلة العزف خلال القرن السادس عشر الميلادي في أوروبا ولجأ الموسيقيون إلى ابتكار طريقة مبسطة لتدوين موسيقى مقطوعات العود لتيسير عزفها وتجعله في متناول الجميع وسميت هذه الطريقة جدول العفق الذي يتكون من ستة خطوط أفقية تمثل أوتار العود الستة مرتبة حسب التدرج الصوتي من لخط العلوي الذي يمثل أغلظ الأوتار صوتاً إلى الخط السفلي الذي يمثل أحدها صوتاً؟

وعدد من الخطوط الرأسية تمثل "الذساتين" أي مواضع العفق على الأوتار، وعليها توضع أرقام تشير إلى مواضع الأصابع على كل وتر من الأوتار متدرجة من نغم الوتر الخالي المشار إليه بالصفر ثم تبدأ الأرقام بعد ذلك الأول والثاني وهكذا.

وقد طبع أول تدوين لجدول العفق على الطريقة الإيطالية سنة ١٥٠٧م قبل طباعة أول جدول عفق للعود على الطريقة الألمانية بأربع سنوات (٥-١٥٧).

ويجب على الدارس أن يضع في اعتباره دائماً أنه طوال عصر التريبادور كان الموسيقيون منكبين على تعلم أشياء كثيرة في الموسيقى، وكان من مشاكلهم الهامة مشكلة توسيع التدوين لكي يفي بالمتطلبات الجديدة للآلات الموسيقية وكان حل هذه المشكلة تدويناً سمي بالجدول- أو الجدولي "Tablatures".

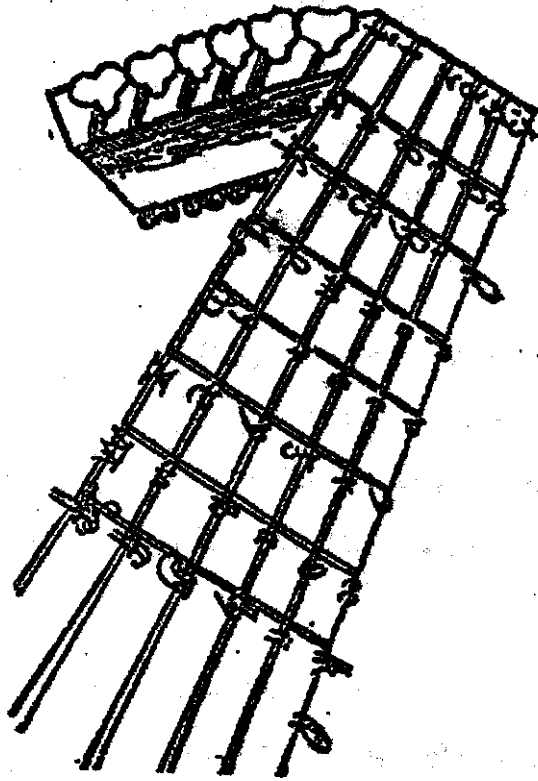
ولقد اختلف التدوين الجدولي في نوعية من آلة لأخرى، ولكنه كان أساساً صورة تظهر النغمات بالإشارة إلى المواضع التي توجد فيها، أو كيف يمكن إصدار هذه النغمات على الآلة، ولقد حقق التدوين الجدولي الغرض الذي وجد من أجله قرون طويلة، إلى أن جاء تدوين المدرج "Staff" وحل محل أنواع التدوين الجدولي.

ومن الطريق أن نلاحظ هنا إحياء التدوينات الجدولية، في القرن العشرين كعامل مساعد للعازفين الذين يرغبون في عزف آلات وتريّة مقيدة- أي لها دساتين تبين مواضع العفك (٦- ٢٠١).

وكانت موسيقى الآلات تتميز عن الموسيقى الكورالية طوال العصور الوسطى وعصر النهضة بتدوينها فكانت موسيقى الأورغن والكلافيكورد والهاربسيكورد والعبدان وآلات الفيول تستخدم جدوليات "Lablatures".

وكانت بعض التدوينات الجدولية تستخدم نوتات تكتب فوق مدرج كبير، وهي لم تكن تدل على الأصوات، بل على الأوضاع على الآلة.

والبعض الآخر كان يستخدم رموزاً لإيضاح مواضع العزف بالإضافة إلى تدوين بالحروف الهجائية، وقد ظهر خط المازورة " Bar line " والنوتات الأصغر لأول مرة في تدوين الأورغن الجدولي ومن ثم أصبحت جزءاً من التدوين العام (٦- ٢٠١).



شكل رقم (8)

العلاقة بين التصوير الجولي وأوجه الخط بآلة العود
رسم توضيحي من الموسيقى منقولة إلى اللغة الألمانية (1011)
(تصريح من قسم الموسيقى بكتبة الكونجرس)



شكل رقم (٦)

تحويل جد ولي للأربعين

رسم توضيحي من « الموسيقى منقولة إلى اللغة الألمانية (١٥١١)

(بتصديق من قسم الموسيقى بكتبة الكونجرس)

(١٦)



شكل رقم (٧)

(١)

LA MUTATION

5. pour notes chromatiques traduite en tablature de

The image displays three examples of musical notation and their corresponding tablatures. Each example consists of a staff with notes and a tablature with fret numbers. The first example is labeled 'LA MUTATION' and '5. pour notes chromatiques traduite en tablature de'. The second example is labeled 'البريك' and 'المصري'. The third example is labeled 'البريك' and 'الانجلي'. Each example shows a staff with notes and a tablature with fret numbers.

شكل رقم (٩)

وترجع بداية هذا التدوين إلى ما كان العرب يصنعونه من الدساتين على رقية العود وما شابهة مثل آلات الطنابير والجيتار لبيان مواضع عقق الأصابع على الأوتار لتحديد مواقع النغمات.

فقد عني العرب بتوضيح مواضع هذه الدساتين بغاية الدقة وقد أفاض الفارابي في مصنفة (كتاب الموسيقى الكبير) في ذكر دساتين العود (ص ٤٩٨، ٥٠٢) ثم دساتين الطنبور البغدادي ص (٦٣٢ و ص ٦٥٣ / ٦٥٢) ثم دساتين الطنبور الخراساني ص (٦٩٨ / ٦٩٩ / ٧٠٠ / ٧٢٠).

وقد تنبّهت الدكتورة هونكا حيث تقول:-

"وبينما نجد الموسيقيين الأوروبيين يعتمدون في ضبط الآلات الوترية على الإنز، نجد طالب الموسيقى في مدرسة زرياب يتعلم العزف بالعفق على دساتين وضعت على رقبة العود والجيتار، قيست على المسافات الصوتية قياساً دقيقاً وتعد هذه من المزايا الكبرى التي حببت الآلات الموسيقية العربية إلى الأوروبيين وبخاصة العود.

وكان أول ظهور التدوين الجدولي في أوروبا هو التدوين الجدولي للعود ذي الأوتار الخمسة فكان يرسم على خمسة خطوط متوازية قريبة الشبه بخطوط المدرج الموسيقي الحديث (٢٠-٤٢٢).

وظل الحال كذلك في ألمانيا حينذاك، بينما أصبح العود في فرنسا ذا ستة أوتار فكان التدوين الجدولي له يرسم على ستة خطوط وكذلك كان الحال في التدوين للعود في إيطاليا.

وهكذا عرفت أوروبا أنواعاً مختلفة من التدوين الجدولي للعود كان أهمها هذه الأنواع الثلاثة التي استعملتها فرنسا وألمانيا وإيطاليا.

وهذا التدوين الجدولي على اختلاف أنواعه يبني على أساس التعبير عن النغمات ومواقعها بالحروف الهجائية والأرقام الحسابية.

ولم تستخدم أوروبا هذا النوع من التدوين قبل بداية القرن الخامس عشر، وكان صفى الدين عبد المؤمن الأموي (٦٠٧هـ / ١٢١٦م - ٦٣٨هـ / ١٩٩٢م) أول من سجل التدوين اللحني للنغمات باستخدام الحروف الهجائية في بيان اختلاف حدة الأصوات مقرونة بالأرقام الحسابية لبيان تقديرها للزمني، وقد أشار إلى ذلك هـ.ج. فارمر ونشر صورة زكوغرافية لصفحة من مخطوط "الأدوار" أحد مصنفات الموسيقار المذكورة.

وكان هذا التدوين الجدولي البداية التي أضاءت طريق أوروبا لاستكمال التدوين الذي تحدد به النغمات وتضبط الموسيقى زمنها وإيقاعها. (٢٠-٢٣).

آلة الرباب (٢٥-٦٠٣)

لا يعرف على التحقيق الوطن الأول للآلات الوترية ذات القوس، وإن كان كثيرا من المؤرخين قد نسبوها إلى الهند مقررين أن أقدم آلة وترية وقع عليها بالقوس في تاريخ العالم كله هي آلة هندسة قديمة جدا يرجع عهدها إلى خمسة آلاف سنة قبل الميلاد اسمها رفانا سترون. كانت ذات وترين، غير أنها لم تتقدم ولم يذع استعمالها فماتت.

إنما الذي يقرره التاريخ على وجه التحقيق أنه يرجع الفضل إلى العرب في إحياء آلات القوس، فقد أوجدوا في القرون الأولى من الميلاد آلة الرباب،

وكانت في بدايتها ذات وتر واحد، ثم تقدمت بهمة العرب أيضاً فأصبحت ذات وترين متساويين في الغلط، ثم ذات وترين متفاضلين فيه، ثم ذات أربعة أوتار يتفاضل كل اثنين منهما على الآخرين وتتوزعت أشكالها.

وكان الرباب عند العرب على أنواع مختلفة وقد أطلقوا لفظ "الرباب" على جميع الآلات الوترية ذات القوس، كما أن الفرس كانوا يطلقون عليها لفظ "الكمنجة" أو "الكان" ومعناها بالفارسية "القوس"، وقد تستعمل هذه التسمية في بعض البلاد العربية أيضاً.

وتعتبر آلة الرباب أكثر الآلات الوترية ذيوفاً في أقطار العربية في الوقت الحاضر، وإن اختلفت منزلتها فكل قطر تبعاً للأغراض الفنية التي تستخدم فيها.

وهي في جمهورية مصر العربية على نوعين:

النوع الأول:

صندوق مصوت يقرب من ثلاثة أرباع "جوز الهند" تنتشر عليه عدة تقوب صغيرة ومشدود على فتحته رق من جلد السمك، وآلات هذا النوع ذات وترين من شعر الخيل يتكون كل منهما من ستين شعرة تقريباً، وتثبت الأوتار من الناحية العليا لرأس الرقبة في مفاتيح تسمى "الملوي" تبيت في فتحات تسمى "بيت الملوي" وتثبت الأوتار في نهايتها السفلى في حلقة حديدية تحت

الصندوق مباشرة، ويخرج من الصندوق سيخ حديدي بمثابة القدم ترتكز عليه الآلة أثناء الاستعمال.

ويعزف عليها بتمرير القوس على الأوتار، هذا القوس طوله أربع وثلاثون بوصة ونصف، وعصاه غالباً من الخيزران.

النوع الثاني:

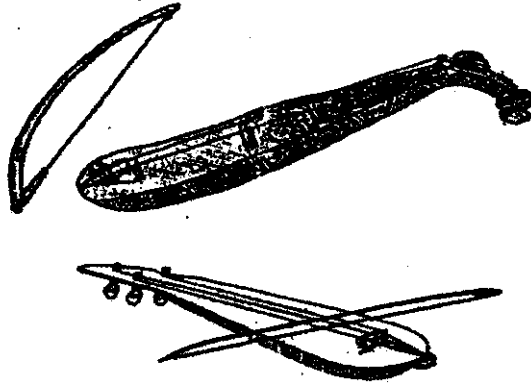
ويسمى رباب الشاعر ويختلف عن النوع الأول في أن صندوقه المصنوع من الخشب على شكل شبه منحرف أو مربع حاد الزوايا بسبب دخول جانبيه إلى الدخل على شكل قوس، ويغطي الصندوق برق من جلد السمك أيضاً، ورشد عليها في العادة وتران وأحياناً يركب عليها وتر واحد، وسمي هذا النوع رباب الشاعر لأن المشتغلين به طائفة من القصاصين يلقبون بالشعراء، وقد أخذت هذه الطائفة الشعبية في الانقراض الآن. وكان أولئك القصاصون يغشون المقاهي في القاهرة وغيرها من المدن والقرى في ليالي المواسم والأعياد يسامرون الناس بما توافروا عليه من القصص والملاحم المليئة بالمغامرات الباعثة على التشويق، في نغم محدود يسائر ما يروونه في غير تعقيد من نلحية التلحين. ويعزف القصاص أو الشاعر بعد كل بيت أو مجموعة أبيات من القصة بعض نغمات على الرباب وقد يتخصص بعض هؤلاء الرواة في قصص معينة ينسبون إليها، فيقال "الهلالية" و "الزناتية" و "الزغبية" تبعاً لما اشتهر عنهم من هذه الألوان، ومنهم أصحاب سيرة عتقر ويسمون

"العناترة" والمتخصصون في سيرة الظاهر بيبرس ويسمون "الظاهرة" وكذا المتحدثون في سيرة سيف بن ذي يزن وقصة ألف ليلة وليلة.

والرباب بنوعها السابقين قد أصبحت في جمهورية مصر العربية آلات شعبية بحتة لا تستخدمها الفرق الموسيقية مع الآلات الأخرى في مصاحبة ألوان الغناء المختلفة.

وذلك على عكس البلاد العربية الأخرى، فإن هذه الآلة ما تزال عنصراً أساسياً في فرقها الموسيقية.

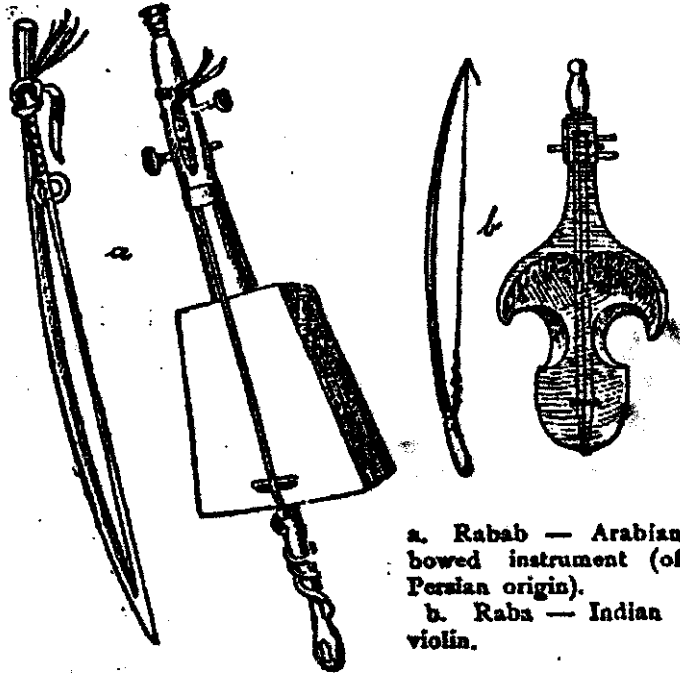
ففي العراق مثلاً تقوم في الفرقة بدور رئيسي إلى جانب القانون والعود والسنطور والدفوف، والرباب العراقي نظراً لأهميته ارتقى صنعة، فتشد عليه أربعة أوتار، ولذلك فهو غني أيضاً في المنطقة الصوتية المشتمل عليها^(٢٥-٤٠).



شكل رقم (١٠)

الرباب التركي

الرباب التركي الذي انتشر في بلاد البلقان - وسنغافورة
الصوت على شكل رباب - ولهذا سميت رباب - ويوجد عليها ثلاث أوتار

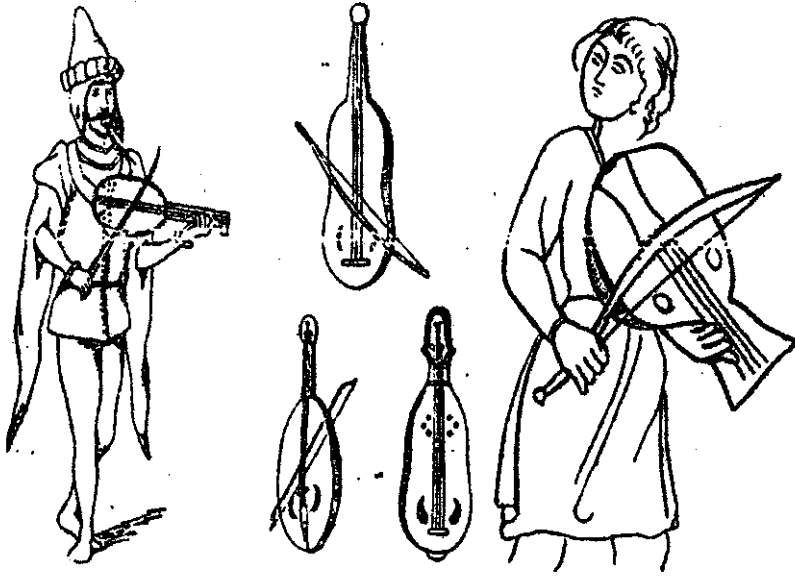


a. Rabab — Arabian bowed instrument (of Persian origin).
b. Raba — Indian violin.

شكل رقم (11)

أ- الرباب العربي

ب- الرباب الهندي



شكل رقم (١٢)

الرباب التي انتقلت إلى أوروبا من طريق الأندلس وسقالية (مجموعة من آلات
الريكة والروبيللا في أوروبا فيما بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر)

وفي بلاد شمال أفريقيا تلعب الرباب أيضاً دوراً هاماً في موسيقاها، فهي لا
تخلو منها فرقة موسيقية حتى ولو استخدمت في تلك الفرق آلات الكمان
الحديثة "الفيلولينة".

فآلات الرباب تحتفظ دائماً بمكانتها في تلك الفرق، بل إن العازف بآلة
الكمان الحديثة في هذه البلاد يحملها أثناء العزف رأسية على ركبته في وضع
يشبه تماماً وضع آلة الرباب.

والرباب المغربي الشائع الاستعمال في بلاد المغرب والجزائر وتونس وليبيا يخالف في الشكل آلات الرباب المستعملة في البلاد العربية الشرقية، فهو ذو صندوق مصوت كبير مصنوع من الخشب يتسع في النصف الأسفل المشدود عليه الرق والذي يعزف عليه بالقوس ويضيق تدريجياً في النصف الآخر العلوي المغطى بالخشب حتى يلتقي بالرقبة. ويشد عليه عادة وتران.

وهناك أيضاً في تركيا والمناطق المتاخمة لها يستخدم نوع راق من الرباب يسمونه "الكمنجة الرومي" ويشبه إلى حد كبير الرباب المغربي ولكنه أصغر حجماً، وتشد عليه ثلاثة أوتار تثبت في الملاوي التي تركب في الرقبة من الخلف بما يظهر الآلة شبيهة بشكل الأرنب ولذلك فإنهم يسمونها في الأوساط الشعبية "الأرنبه".

وقد انتقلت آلات الرباب مع العرب إلى الأندلس حين تم لهم فتحها في أوائل القرن الثامن الميلادي. ومن ذلك الحين فقط بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس تظهر في أوروبا وبخاصة في البلاد الجنوبية منها المتاخمة للأندلس، فقد صنع الفرنسيون آلة تماثل الرباب العربية سموها ربيبة أو روبيلة Rubella، كما صنع الطليان نفس هذه الآلة وسموها روبيكاً Rubeca أو ربيك Rebec. وظهر من كل هذه الألفاظ اشتقاقها من كلمة الرباب (٢٥-٥٠).

انتشرت تلك الآلة بعد ذلك فعمت أوروبا في القرن الرابع عشر، وأخذ يدخل عليها التغيير شيئاً فشيئاً حتى آخر القرن الخامس عشر، وسميت تلك

الآلة فيولا ومعناها الوتر. ثم صنع منها على مرور الزمن أنواع مختلفة الحجم وفي القرن السابع عشر عم لفظ فيولا جميع الآلات الوترية ذات القوس وكان أهمها في ذلك الوقت نوعان: الأول سمي فيولا الذراع وكانت تحمل أثناء التوقيع على ذراع العازف بها كما هو الحال الآن في آلة الكمان الحديثة (الفولينة)، أما النوع الثاني فسمي فيولا الركبة وكان يضعها العازف بين ركبتيه أثناء التوقيع بها، على النحو الذي نستعمل فيه الآن آلات التشيلو.

وكانت كل تلك الأنواع ذات ستة أوتار مشدودة في مستوى واحد، ولذلك كان من المتعذر على العازف أن يوقع بالقوس على الأوتار الوسطى من الآلة، بل كان لابد له من العزف على ثلاثة أوتار في وقت واحد.

وبعد أن عاشت الفيولا بهذا الشكل ذات ستة أوتار أكثر من قرنين، عدل الأوروبيون عن ذلك ورجعوا إلى فكرة العرب في وجوب عدم زيادة الأوتار على أربعة كما كان الحال في الرباب. وبذلك تطورت الفيولا في منتصف القرن السابع عشر. وصنعت آلة أصغر منها قليلاً مشدود عليها أربعة أوتار أطلق عليها اسم فيولينة أو فيولينو مصغر فيولا، وتلك الآلة هي ما نسميه في عصرنا الحديث الكمان.

وقد صادفت آلة الكمان في شكلها الأخير إقبالاً عظيماً من سائر شعوب العالم، سيما بعد أن منحها الموسيقار "مونتيفيردي" (١٥٦٧-١٦٤٣) Monteverdi الإيطالي السيادة على آلات الأوركسترا فيما وضعه من الأوبرات التي سار على نهجها فيها جميع معاصريه وخلفائه.

واختص بصنع آلة الكمان في بادئ الأمر منطقة محدودة من أوروبا، هي بلاد النيرول وشمال إيطاليا، وكانت أسرة "أماتي" أخلد الأسر التي اشتهرت في صناعة هذه الآلات في القرنين السادس عشر والسابع عشر في كريمونا، إحدى مقاطعات سهول لومباردي بإيطاليا، وأخذت عنها أسرة "ستراديفاري" فبلغت بصناعتها حد الكمال في أوائل القرن السابع عشر، وبقيت الآلات التي صنعتها تلك الأسرة لا تباري حتى الآن برغم إقبال الشعوب على هذه الآلة إقبالها العظيم وتسابقها في صناعتها.

تصنع آلة الكمان من خشب الصنوبر بعد تجفيفه حتى لا تتغير نسب الأبعاد التي عليها القطع المختلفة المكون منها صندوق الآلة، والتي يجب أن تبقى دائماً ثابتة على النحو الذي ضبطها عليه الصانع حتى تتوافق الاهتزازات الصوتية الناشئة من الصندوق كله، وكلما قدمت الكمان في الاستعمال أصبح خشبها أكثر مرونة والأصوات الصادرة منها أرق وأحلى، وأصبحت تبعاً لذلك أكبر قيمة وأعلى ثمناً^(٢٥-٢٦).

أما عن منزلة آلة الكمان فبثها في الوقت الحاضر، بعد أن تم تطويرها ولكتملت صناعتها على نحو ما أشرنا إليه، تحتل المحل الأول بين جميع الآلات الموسيقية في الشرق والغرب. وقد زاحمت هي وأسرتها بقية الآلات الوترية وأصبحت لها السيادة عليها منذ أكثر من قرنين لا تراحمها في تلك السيادة آلة أخرى.

وستظل الكمان متبوءة أسمى مكانة في الفن، ذلك لأنها سلطنة العواطف وملكة الآلات جميعها في الترجمة عن الشعور. ومن أفضل ما كتب في ذلك قول "هايني" الفيلسوف والشاعر الألماني الكبير:

"الكمان آلة لها أمزجة البشر، تتكلم بشعور العازف بها، وتكشف أسرار عواطفه، تنقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات، ذلك لأنه يضعها أثناء العزف على صدره فتحمل أوتارها ضربات قلبه " (٢٥ - ٦).

الأثر العربي في الموسيقى الغربية

كان للحضارة العربية تأثيرها القوي على أوروبا في العصور الوسطى ففي الوقت الذي كان فيه العرب قد وصلوا إلى درجة رفيعة من المعرفة، كانت البلاد الأوروبية تعيش في ظلمات الجهالة وبالإضافة إلى المعارف العربية فقد عرفت أوروبا التراث اليوناني القديم من خلال الترجمة العربية له، التي تمت في عهد الدولة العباسية وخاصة أيام حكم الخليفة المأمون (١٩٨ هـ / ٨١٣ م - ٢١٨ هـ / ٨٣٣ م) (٨ - ١٤) الذي جعل من أهدافه في الحياة الحصول على المخطوطات اليونانية وترجمتها.

والجدير بالذكر أن العرب لم يكونوا مجرد مترجمين للتراث اليوناني وإنما كانت لهم تعليقاتهم الناضجة على ما ترجموه وفيما يلي آراء بعض الكتاب الغربيين والعرب في هذا الموضوع، فيقول المستشرق الأيرلندي جورج هنري فارمر: " وكان تشجيع المأمون للعلوم الإغريقية ذا أهمية كبيرة للثقافة الموسيقية والعلم عامة، وأسس في بغداد مدرسة تسمى (بيت الحكمة) عين فيها

يحيى بن أبي منصور، وبني موسى، وغيرهم من العلماء الذين كرسوا حياتهم لترجمة العلوم الإغريقية ولدراساتها.

ومنها دراسة الموسيقى التي كانت قد بدأت في عهد الخلفاء الأولين.

ويقول العلامة الأمريكي "بول هنري لانج" أستاذ العلوم الموسيقية في جامعة كولومبيا أرسل الخليفة "هارون الرشيد" أرغنا من صنع أحد الأعراب إلى "شارلمان" ووضع في أحد كنائس الجرمان واعتمد هذا الأورغن على النفخ، ونغمة رقيق إلى حد مدهش، وصنع أرغن آخر بناء على طلب شارلمان وضع في الكاتدرائية، وما لبث الرهبان الجرمان والفرنسيين والإنجليز أن لنهmkوا في صنع آلات مماثلة، بل استحدثت الصنائع الوطنيون في إنجلترا عادة زخرفة أنابيب الأورغن، وساعدت آلات الأورغن الصغيرة التي صنعوها على دقة تنغيم الأناشيد البسيطة، كما اعتمد عليها كآلة مصاحبة في تعليم الغناء"، ثم يقول "ومن بين الآلات الأخرى علينا التحدث عن (الباليتري) المستوردة من أسبانيا وأن كانت من أصل عربي فارسي و "الكمان" أهم آلة من آلات القرون الوسطى وتعزف بواسطة القوس واهتدت الكمان كأغلب الآلات الأخرى إلى شكلها الغربي الآن (الفيلولينة) خلال العصر القوطي التالي، وزود الشرق الغرب أيضا بعدد من آلات النفخ والإيقاع، والناي والطرومبيتة والكورنو وكذلك الصاجات والطبل العسكري استحسناتا عند الموسيقيين الدائم التنقل من مكان لآخر (٨-١٤).

يقول (برتال) إن الفضل أعظم الفضل للعلماء العرب في الحفاظ على التراث وتدوينه ونقله والتأليف فيه، وأن العلماء العرب قد بلغوا في ذلك شأنًا وأنهم تفوقوا على الإغريق بأن جعلوا العلم سهلاً مستساغاً فأقبل الناس على النهل منه، وكان ميزة تفرد بها العلم العربي، ويقول "كاوينسكي" "إن الخدمات التي أداها العرب للعلوم غير مقدرة حق قدرها من المؤرخين وأن البحوث الحديثة قد دلت على عظم ديننا للعلماء المسلمين الذين نشروا نور العلم بينما كانت أوروبا غارقة في ظلمات العصور الوسطى وتقول المستشرقة الدكتورة (سيجيريد هونكة) في كتابها (فضل العرب على أوروبا) أو شمس الله على الغرب):

"لقد شاء الله أن يظهر من الأوروبيين من ينادي بالحقيقة ولا يغمط العرب حقهم في أنهم حملوا رسالة عالمية وأدوا خدمة إنسانية للثقافة البشرية قديماً وحديثاً، إن هذا النفر من الأوروبيين المنصفين لا يأبه من تحدي المتعصبين الذين حاولوا جهد طاقاتهم طمس معالم هذه الحضارة العربية والتقليل من شأنها، إن أوروبا تدين للعرب وللحضارة العربية، وأن الدين الذي في عنق أوروبا وسائر القارات الأخرى للعربي كبير جداً، وكان يجب على أوروبا أن تعترف به منذ زمن بعيد، ولكن التعصب واختلاف العقائد أعمى عيوننا وترك عليها غشوة، حتى أننا نقرأ ثمانية وتسعين كتاباً من كل مائة فلا نجد فيها إشارة إلى فضل العرب وما أسدوه إلينا من علم ومعرفة، اللهم إلا هذه الإشارة العابرة إلى أن دور العرب لا يتعدى دور ساعي البريد، الذي نقل إليهم التراث

فكر وإبداع

اليوناني^(٨-١٤) ثم تقول "أنها مصممة أن يعلم أهل العلم من الأوروبيين، أن العرب أصحاب نهضة علمية لم تعرفها الإنسانية من قبل وأن هذه النهضة فقت كثيرا ما تركه اليونان أو الرومان ولا يقرون بهذا.

أن العرب ظلوا ثمانية قرون طوال يشعون على العالم علما وفنا وأدبا وحضارة، كما أخذوا بيد أوروبا وأخرجوها من الظلمات إلى النور ونشروا لواء المدنية أينما ذهبوا أقاصي البلاد ودواليها سواء في آسيا أو أفريقيا، أو أوروبا، ثم تنكر أوروبا على العرب الاعتراف بهذا الفضل.

إن هذه النظرية الأوروبية دليل على ضيق أفق الغربيين وخشيتهم قول الحق والاعتراف للعرب بفضلهم.

وخاصة أنهم قد غيروا وجه العالم الذي نعيش فيه.

من كل ما تقدم يتضح مدى التأثير القوي للموسيقى العربية على الموسيقى الغربية في العصور الوسطى، سواء من خلال العلوم الموسيقية العربية أو من خلال العلوم الموسيقية اليونانية التي عرفها أوروبا عن طريق الترجمة العربية لها التي نمت في عهد الدولة العباسية، وكذلك كل التأثيرات الموسيقية جاءت من خلال اتصال الأوروبيين بالحضارة العربية.

وبرغم محاولة أغلب الكتاب الأوروبيين إنكار تلك الحقائق إلا أن بعض المنصفين منهم يعترفون بالفضل العربي على الحضارة الأوروبية^(٨-١٨).

المراجع

١. أحمد المصري : مراحل تطور الموسيقى الأوركستراالية، المجلة الموسيقية القاهرة، جمعية أصدقاء الحفني ، ١٢ ، ١٣ ، ١٩٧٤م.
٢. ----- : برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفوني، أيلام (١٩٨١/٥/١٥) (١٩٦٦/٦/١١) (١٩٨٧/١٠/٣٠).
٣. د. بئينة فريد : ١٠ من أساطين النغم، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٢م.
٤. د. توفيق الطويل: الحضارة الإسلامية والحضارة الأوروبية، القاهرة، مكتبة التراث الإسلامي، (د.ت).
٥. د. ثروت عكاشة :المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، القاهرة، الدقي، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ١٩٩٠م.
٦. ثيودور م. فيني: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة د. سمحة الخولي، ومحمد جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٢.
٧. د. حسين فوزي: الموسيقى السيمفونية، القاهرة دار المعارف، ١٩٦٥م.
٨. د. زين نصار: التأثير العربي على الموسيقى الأوروبية في العصور الوسطى، مجلة الفنون العربية، الاتحاد العام للفنانين العرب، القاهرة، العدد الأول، السنة الأولى يوليو ١٩٨٨م.

٩. -----: الموسيقى المصرية المتطورة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المكتبة الثقافية، سلسلة رقم (٤٦٥)، ١٩٩٠م.
١٠. د. سلمان العطار: دراسة في نشأة الموشحات الأندلسية، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٩١م.
١١. د. سمحة الخولي: حديث إذاعي، إذاعي البرنامج الثاني بالقاهرة، يوم ١٩٥٩/٧/١٧م.
١٢. صيانات حمدي، تاريخ آلة العود وصناعته ودوره في الحضارات الشرقية والغربية- القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٨
١٣. عبد العزيز سالم ، زرياب ، القاهرة ، دائرة معارف الشعب ، ج ٢ ، دار الشعب ، ١٩٥٩ م
١٤. عبد الغني شعبان: الموسيقى العربية وموقعها من الموسيقى العالمية، مجلة عالم الفكر- المجلد السادس، الكويت، العدد الأول، أبريل ١٩٧٥م.
١٥. عزيز الشوان: الموسيقا للجميع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
١٦. د. الطاهر أحمد مكي: دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة- القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧م.
١٧. المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجواهر، ج٢- كتاب التحرير، القاهرة ١٩٦٦م

١٨. محمد عبد الهادي: تطوير آلة العود، رسالة ماجستير - غير منشورة-
كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧١م.
١٩. د. محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربي، القاهرة
مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت)
٢٠. د. محمود أحمد الحفني: أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية،
الشعبة القومية للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو)، القاهرة، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.
٢١. -----: زرياب، لقاهرة ' الدار المصرية للتأليف والنشر ، سلسلة
أعلام العرب رقم (٥٤) ، (د.ت)
٢٢. -----: إبراهيم شفيق: تراثنا الموسيقي، الجزء الأول، اللجنة
الموسيقية العليا، القاهرة، الأمين للطبع والنشر، (د.ت).
٢٣. -----: تاريخ الموسيقى العربية وأعلامها، القاهرة، الأمين للطبع
والنشر، ١٩٥١.
٢٤. -----: علم الآلات الموسيقية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٨٧م.
٢٥. -----: آله الرباب، المجلة الموسيقية، القاهرة جمعية أصدقاء
الحفني، العدد ١٦، إبريل ١٩٧٥م.

٢٦. -----: محيط الفنون: الجزء الثاني، الموسيقى، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠.
٢٧. ج. هـ. فارمر: تاريخ الموسيقى العربية- ترجمة د. حسين نصار، مراجعة عبد العزيز الأهواني، القاهرة، مكتبة مصر. (د. ت).
٢٨. -----: تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي ترجمة جرجس قتح الله المحامي، بيروت، دار مكتبة الحياة (د. ت).
٢٩. -----: تاريخ مختصر للسلم الموسيقي، مقال في كتاب مؤتمر الموسيقى العربية.